

Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento

JESUS M. PALOMERO PARAMO

SUMMARY

This paper starts from a terminological definition, based upon the Spanish lexical repertoires since the end of the XVth. century up to the end of the XVIIIth. century, to continue with an approach to the reason and operation of the reredos inside the temple. Then, a chronology of the Sevillian retablo is established, separating three different periods: plateresque (1540-1580), romanisric (1581-1600) and purist (1601-1629). It follows a study of the more significant works and artists in each of the three periods, an analysis of typologies, paying attention to the location inside the temple (major or collateral), plan (linear, eight-sided) and purpose (sacramental, communion rail, reliquary, sepulcher). We also offer a classification, following the iconographic repertory, in rosary- and apocalyptic- retables. Finally, attending to the architectural structure, we classifi' them into triptych-, tabernacle-, crucifix-, stage-, front- and illusionist- retables. They all are illustrated with numerous examples, both existing and taken from printed repertoires, joined to biographicul sketches of the masters who made them.

1. DEFINICION

El término «retablo» no ha recibido en los Diccionarios y Vocabularios españoles la correcta definición que la cultura del Renacimiento y del Barroco otorgó a esta obra de arte religioso, considerada hoy como el mueble litúrgico más importante del templo cristiano. En la recta final del siglo xv, en pleno apogeo de la pintura hispano-flamenca, el sevillano Antonio de Nebrija daba entrada a este vocablo en su *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* y, tras derivarle de la palabra latina «retrotabulum», le

define como una pintura que adorna la parte posterior del altar. En 1611, Sebastián de Cobarruvias, autor del *Tesoro de la Lengua Castellana*, primer diccionario del idioma español, apenas modificaba el sentido anteriormente expresado y considera al retablo, en primera acepción, como «la tabla en que está pintada alguna historia de devoción». Un siglo después, el *Diccionario de Autoridades de la Academia Española*, elaborado y dedicado en 1737 a Felipe V por sus miembros de número, mantenía el significado expuesto y tan sólo le añadía una valoración superlativa al coincidir la redacción de esta «voz» con el triunfo del estípite y la brillante labor que el retablo venía ejerciendo como «laboratorio de ideas» y campo de experimentación de fórmulas y modelos arquitectónicos que, una vez sancionados por el éxito, pasaban de la madera a la piedra, decorando portadas de edificios civiles y religiosos; de ahí que los académicos de la lengua le calificasen como «adorno de arquitectura magnífico con que se componen los altares». agregando: «Suele dorarse para más hermosura». Todavía en el último tramo del siglo XVIII, el erudito murciano Diego Antonio Rejón de Silva perseveraba en la definición conocida con la salvedad de que, al redactar su *Diccionario de las Nobles Artes* (Segovia, 1788) en un momento de invectiva neoclásica contra las grandes máquinas barrocas que inundan las capillas de las iglesias, despoja al término «retablo» de toda adjetivación estimativa y dice: «Adorno que consta de uno o más cuerpos de arquitectura para colocar dentro una imagen y darle veneración».

Actualmente, cuando los escrúpulos sobre la imagería dorada y policromada han remitido, cuando ya existe la absoluta convicción de que el retablo sólo puede concebirse como la fusión y síntesis entre la arquitectura, escultura y pintura, y paralelamente los estudios de arte español permiten conocer parte del patrimonio artístico nacional y compararle con el de otros países, puede decirse que el retablo es más. mucho más que un dispositivo arquitectónico repleto de decoración y provisto de hornacinas para albergar imágenes de culto, consideradas objeto de devoción popular. El retablo, sin renunciar nunca a ser un gran telón de fondo escénico ante el que se celebra el pomposo ceremonial litúrgico, es ante todo y sobre todo una contribución española a la historia del arte, en idéntica medida y proporción que la pintura mural es un logro italiano y la vidriera una creación francesa. Pero, aparte de constituir un decorado escenográfico que respalda el ritual litúrgico de los Santos Oficios y de su marcado carácter hispánico, el retablo es una de las invenciones estéticas más sugestivas, bellas y dúctiles con que ha contado la Iglesia católica para enseñar y persuadir al fiel, y como tal instrumento pedagógico tiene la misión de narrar a través de imágenes plásticas y visuales los principales acontecimientos, misterios y episodios del Cristianismo, empezando por la oblación y el sacrificio de la misa, refrendado por la presencia de la Santa Cena en las puertas del sagrario y del Calvario en la calle central¹.

¹ Para una mayor información consúltese mi libro *El retablo sevillano del Renacimiento, Análisis y evolución, 1560-1629* (Sevilla, 1983).

La Iglesia tuvo desde sus orígenes la misión de instruir y aleccionar a sus miembros, desarrollando para tal efecto un amplio y eficaz programa ideológico, compuesto de discursos comunicativos, de adoctrinamiento, de llamadas a la piedad, a la práctica religiosa y devocional, a la emulación de los santos, a la dejación en María, en Cristo y en Dios Padre. Pérez Escolano ha recordado cómo se instituyeron tres frentes para cubrir estos objetivos: el sermón o discurso verbal, la liturgia o discurso ritual y las artes plásticas o discursos visuales, entre los que sobresale el retablo, que rivaliza con los «pasos» y la imaginería procesional en el desempeño de la misión pedagógica y catequética encomendada, hasta el punto de convertir el adoctrinamiento de los fieles en su auténtica y específica razón de ser². De ahí la importante labor que va a cumplir en la predicación al convertirse rápidamente en apoyatura esencial de la oratoria sagrada, ilustrando visualmente y de forma permanente los sermones que exégetas y expositores sagrados predicaban desde el púlpito'.

Para una población iletrada a la que se necesita aleccionar en las verdades de la fe y en los misterios de la salvación, muy pronto los relieves y las imágenes asentadas en un retablo se convierten en el medio más idóneo para comunicar a través de los ojos los mismos postulados que los textos literarios transmitían a la mente. De este modo el antiguo aforismo de Horacio «Ut pictura, poesis», transferido a la Edad Media a través de San Isidoro de Sevilla, iba a encontrar dentro del mundo cristiano en estos conjuntos litúrgicos su total consagración y uno de sus máximos canales de expresión. Así el viajero alemán Jerónimo Münzer, cuando visita el 22 de octubre de 1494 la mezquita mayor de Granada en su Viaje por España, revela: «En estos templos no se ven ni pinturas ni esculturas, prohibidas por la ley de Mahoma, y si nosotros las admitimos es por considerar que hacen oficio de escritura para los legos»⁴. Además, el 3 de diciembre de 1563, el Concilio ecuménico de Trento, consciente de la importante función didáctica que ejerce el arte, decretaba en su sesión vigésimoquinta la normativa oficial que debía de seguir la Iglesia en materia de enseñanza y de «decoro» iconográfico:

«Enseñen con gran empeño los obispos —sentenciaba la asamblea— y procuren que el pueblo sea ilustrado y confirmado en el recuerdo y asidua observancia de los artículos de fe por medio de las historias de nuestra redención, representados en pinturas o en otras formas de figuración»⁵.

La orientación dada por Trento a los obispos para que propagasen la

2 V. PEREZ ESCOLANO: *Juan de Oviedo y de la Bandera* (Sevilla, 1979), p. 24.

3 Una muestra de la delectación con que el sermonista festeja y describe la erección de un retablo o acude a sus imágenes a lo largo de la predicación puede rastrearse en el catálogo confeccionado por M. P. DAVILA FERNANDEZ: *Los sermones y el arte* (Valladolid, 1980).

4 J. GARCIA MERCADAL: *Viajes de extranjeros por España y Portugal* (Madrid, 1952). Tomo I, p. 352.

5 I. LOPEZ DE AYALA: *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* (Madrid, 1798), pp. 350-360.

religión mediante el arte y captasen la voluntad del fiel a través de los sentidos estaba perfectamente asimilada en Sevilla cuarenta años después de su promulgación, según lo acredita el anónimo jesuita que redacta la carta ánuia hispalense de 1606, puesto que al referir la consagración del retablo mayor de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de esta ciudad, se expresaba en los siguientes términos: «el día 25 de marzo los cuadros del retablo mayor, extraordinariamente pintados, fueron explicados al pueblo, precediendo a esta exposición un comentario sobre el velo que le cubría,, y concluye: «el conjunto pictórico arrebató la mirada de todos los presentes, incluidos los que presenciaban el retablo por vez primera y quienes estábamos familiarizados con la obra por haber asistido a su construcción»⁶.

Los jesuitas explotaban un recurso muy querido por las órdenes religiosas que venía avalado, además, por el espectacular éxito obtenido en la evangelización americana, según se observa en el grabado de la *Rhetorica Christiana* del franciscano fray Diego de Valadés y revela el testimonio autorizado de Mendieta:

«Algunos -escribe en su *Historia eclesiástica indiana*— usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios, por ser conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por la pintura. Y era de esta manera. Hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otros los diez mandamientos de Dios, y en otro los siete sacramentos, y lo demás que querían de la doctrina. Y cuando el predicador quería predicar de los mandamientos, colgaba el lienzo de los mandamientos junto a él, a su lado, de manera que con una vara de las que traen los aguaciles pudiese ir señalando la parte que quería. Y así les iba declarando los mandamientos. Y lo mismo hacía cuando quería predicar de los artículos, colgando el lienzo en que estaban pintados. Y de esta suerte se les declaró clara y distintamente y muy a su modo toda la doctrina cristiana»⁷.

Una vez probada que la contemplación del retablo suscitaba en el fiel un cúmulo de sensaciones encaminadas a exaltar y vigorizar su religiosidad como creyente, pasemos a analizar los efectos y recursos, acuñados por la iglesia y canalizados por la clientela religiosa para obtener esta persuasión. En primer lugar se recomendaba a los entalladores y ensambladores dedicación y consagración absoluta a la decoración y a la estructura arquitectónica del retablo, apelando a la honzadez y a la perfección que habían desplegado los arquitectos antiguos en las obras que edificaron, cuyos dispositivos debían de imitarse. A continuación se exigía al escultor y al pintor claridad expositiva en las composiciones, honestidad, respeto y decoro en el tratamiento de las imágenes, rigor iconográfico en la representación de los temas e *intencionalidad* emotiva en esculturas, lienzos y relieves, ya que las historias debían de mover y provocar la devoción del fiel, despertando un estremecimiento

6 A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS: *Alonso Matías precursor de Cano*, en «Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco español» (Granada, 1968), p. 187.

7 Véase mi libro *Ciudad de retablos. Arte y religiosidad popular* (Sevilla, 1987), pp. 12-13.

compasivo en su estado anímico al acentuar lo expresivo y emocionante, principalmente cuando se trata de escenas relativas a la pasión de Cristo o al martirio de los santos. En los asuntos de la Virgen bastaba con estimular la devoción a través de su gloria y alabanza. Eran las advertencias que en 1592 le hacía el Provisor del Arzobispado hispalense a Juan de Oviedo el Mozo cuando le encarga la ejecución del retablo mayor de la parroquia de Santa María de la Encarnación, de Constantina:

«todo a de yr conforme a muy buena obra de sanblaje, talla y escultura —dictamina la autoridad eclesiástica—; que en las caxas para las ystorias de la vida de Nuestra Señora se pongan en la nabe de **enmedio** las ystorias de todo reliebo, que el señor probisor señalare, que serán los más principales misterios de Nuestra Señora, y las de los lados han de ser de medio relieve. Las figuras de los remates y de los encasamientos questán a los lados de las dichas ystorias an de ser de todo relieve *porque se goze desde enmedio de la yglesia y con muy buena postura de manera que **proboque** todo lo susodicho a devoción, e puesto en buena razón del arte, haziendo cada figura verdadera demostración del efecto que representa, conforme a lo que de cada **santo** se lee y se sabe por traslación...* Y que la talla de todo el retablo se adorne conforme a la devoción y dedicación de la dicha yglesia, como la usaron los arquitectos antiguos, que ornaban los edificios conforme a la dedicación de ellos»⁸.

Y si el resultado final no se ajustaba al modelo y a las condiciones establecidas, el Provisor, el prior o el donante no vacilaron en hacer corregir a los artistas las partes violadas e, incluso, en ordenarles que las repitiesen a su costa de nuevo. Para ello dispusieron del contrato notarial, donde minuciosa y detalladamente se señalaban por riguroso orden de prelación la filiación de las partes convenidas y el nombre, profesión y domicilio de los fiadores del artista, pasando a exponer, a continuación, la duración de las obras y el plazo ímite para asentar el retablo, las medidas y los materiales que se utilizarían en su elaboración, el precio, las técnicas polícromas, su morfología arquitectónica y los motivos iconográficos que debía exhibir.

11. CRONOLOGIA

Los márgenes cronológicos que jalonan este estudio no coinciden exactamente con los límites estrictos que los historiadores del arte vienen señalando al Renacimiento. Esta falta de sincronización se produce porque en la capital hispalense y en el ámbito de su Arzobispado, cuyas fronteras eclesiásticas coinciden con las políticas de su Reino, (actuales provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz, parte de Málaga y sur, de Badajoz), el concepto del Renacimiento es complejo, vasto y un tanto vago en el espacio y en el tiempo. Las tres fases que integran el retablo sevillano de este período

8 C. LOPEZ MARTINEZ: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla. 1929), p. 72.

—plateresca (1540-1580), romanista (1581-1600) y purista (1601-1629)— son testigos de la aludida imprecisión cronológica que se produce en la región, al guardar cada una de estas etapas veinte años de retraso sobre su asimilación y aceptación en el resto de las escuelas peninsulares.

EL RETABLO PLATERESCO (1540-1580)

El retablo plateresco se introdujo en Sevilla a través de tres oleadas sucesivas, que se corresponden con los inicios del siglo XVI, la década de los cuarenta y el decenio de los años sesenta.

Los primeros ejemplos, encargados por las minorías selectas y cultas de la ciudad, se deben a los artistas italianos que se establecen en Sevilla o son fruto del comercio del arte con Génova. Se trata de los retablos de azulejería, pintados por el ceramista Francisco Niculoso Pisano en fechas tan tempranas como 1504, y de los retablos-sepulcro labrados en mármol de Carrara y exportados desde Liguria por el milanés Antonio María de Aprile⁹. Sin embargo, el hecho de que en estos mismos años se estuviese realizando el prosopopéyico retablo mayor gótico de la Catedral hispalense —el más grande de toda la cristiandad— diluyó en la población el poder de captación y el indudable interés que merecía y reclamaba el nuevo estilo que se había plasmado en estas obras.

Un segundo intento por desbancar los retablos góticos del ánimo de la clientela sevillana se debe a la nutrida colonia de artistas que se afincó en la capital hispalense durante el segundo tercio del siglo XVI. Son los «imaginararios» franceses (Diego Guillén Ferrant) u holandeses (Roque de Balduque y Juan Giralte) que decoran las Casas Capitulares y la Sacristía Mayor de la Catedral, a quienes se agregan los pintores flamencos (Hernando de Esturmio y Pedro de Campaña) que, a partir de 1540, implantan el «rafaelismo» en Sevilla. Las novedades que aportan sedujeron a los restantes artistas que vivían en la ciudad y no es casualidad que algunos entalladores formados con los maestros góticos se pasen al nuevo estilo. Es el caso de Nufro Ortega que, educado bajo la preceptiva gótica en el taller de su padre, vira hacia los presupuestos platerescos y en 1542 labra el retablo mayor de la parroquia de Santa Ana, de Triana, según la particular orientación que en estos años dieron los entalladores sevillanos al «arte del romano» (Fig. 1). Además los retablos pintados por Esturmio y Campaña requerían una estructura arquitectónica acorde con la nueva modalidad renacentista que propagan en sus tablas y desprovista, por tanto, de los baquetones, pináculos y doseletes góticos.

Sin embargo la gran expansión de la fase plateresca y el auge del retablo de imaginería escultórica que, en definitiva, era el que permitía satisfacer devociones domésticas bajo un sistema representativo que trascendía lo verosímil (la tabla de pintura) para confundirse con la realidad y ofrecer al fiel

⁹ Véase mi artículo *Ars marmoris*, en el Catálogo de la Exposición «Génova y Sevilla en la época del Descubrimiento» (Génova, 1988).

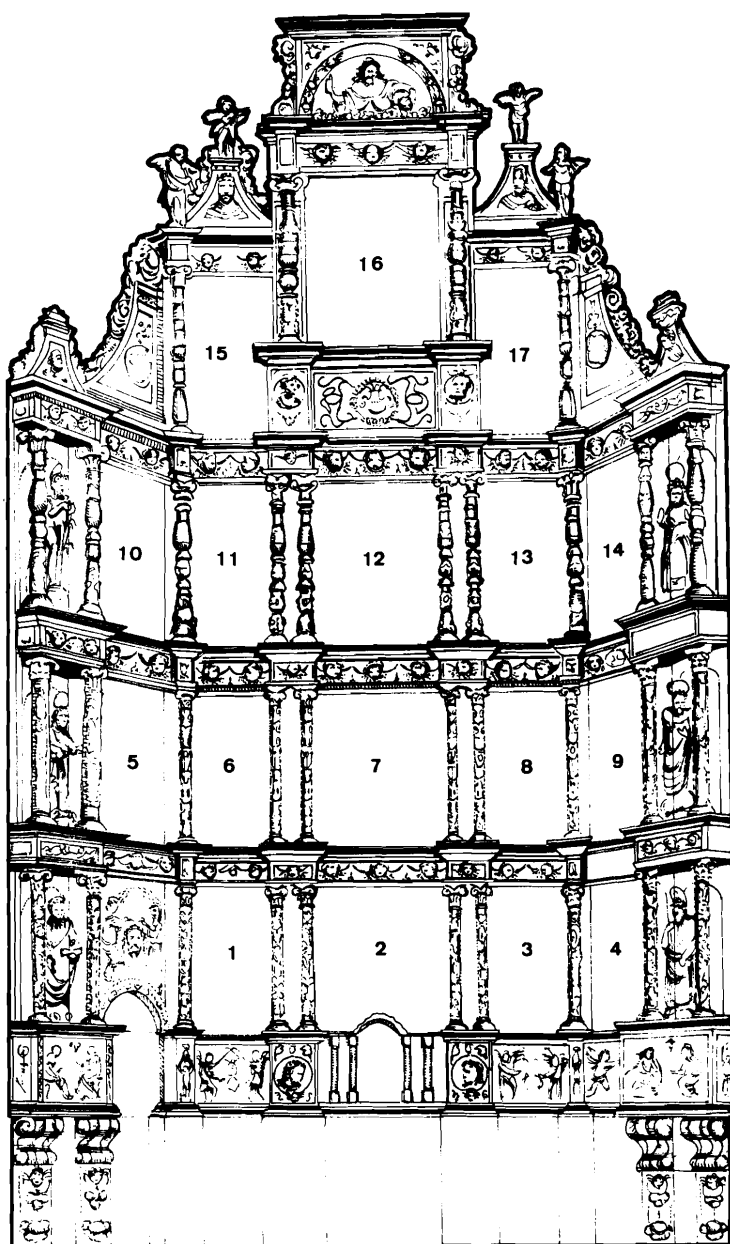


Figura 1. Retablo Plateresco. Nufro de Ortega, Nicolás Jurate y Pedro de Campaña (1542-1557). Retablo de Santa Ana. Iglesia parroquial de Santa Ana, Triana (Sevilla). Iconografía: 1. San Joaquín abandona la casa; 2. Esculturas medievales de Santa Ana, la Virgen y el Niño; 3. San Joaquín rechazado del templo; 4. El ángel avisa a San Joaquín; 5. El Abrazo de Santa Ana y San Joaquín; 6. Nacimiento de la Virgen; 7. Epifanía; 8. Presentación de la Virgen; 9. Coronación de la Virgen; 10. Nacimiento de Jesús; 11. Visitación; 12. San Jorge; 13. Nacimiento de San Juan; 14. Desposorios de la Virgen; 15. y 17. Parentela de la Virgen; 16. Asunción.

la perfecta ilusión de la presencia real, no se produce hasta 1560¹⁰. Ello fue debido a una serie de circunstancias casuales que se encadenan en la capital hispalense en torno a la fecha citada y que tienen como punto referencial a los imagineros y pintores nórdicos más prestigiosos de la segunda mitad del siglo XVI, como son los exilios voluntarios de Sevilla (Diego Guillén Ferrant se marcha a Extremadura y Campaña regresa a Bruselas) y los fallecimientos de Roque de Balduque y de Hernando de Esturmio en la ciudad del Betis. Paralelamente, en 1560, llega a Sevilla procedente de Toledo Juan Bautista Vázquez el Viejo para hacerse cargo del retablo mayor de la Cartuja de las Cuevas, inconcluso por la muerte del castellano Isidro de Villoldo. Con este maestro se inicia la llamada «escuela de imaginería hispalense» y su obligación de terminar una serie de retablos mayores en la Diócesis (Priorales de Carmona y Medina Sidonia, aparte del citado de la Cartuja sevillana), emprendidos por los ensambladores y entalladores de la etapa anterior, le impulsa a prolongar la corriente ornamental plateresca, cuya tendencia tenía gran número de admiradores en la ciudad (Fig. 2).

Las ausencias de Campaña y Esturmio y la llegada de Vázquez va a dejar a la capital hispalense huérfana de pintores sugestivos y ambiciosos en género y hasta comienzos del siglo XVII los limitados pintores contemporáneos de Vázquez y de los entalladores toledanos y abulenses que, siguiendo a este maestro, se desplazan a Sevilla, quedaron relegados a doradores y policromadores de los grandes retablos escultóricos que se labran en la Diócesis durante esta etapa, en cuya discreta actividad cubrieron parte de su producción. Consecuencia inmediata de la abundancia de talleres escultóricos y de la escasez de buenos pintores fue el cambio que se produce en el sistema de contratación, ya que hasta 1560 el cliente confiaba el retablo a un pintor y luego éste subarrendaba su arquitectura y la imagen titular a un entallador. Pero a partir de 1560 el procedimiento se torna y son los entalladores y escultores quienes contratan directamente los encargos para ceder luego sus posibles pinturas, el dorado y la policromía a los pintores.

Formalmente, la estructura arquitectónica del retablo plateresco se caracteriza por el afán de encerrar los motivos iconográficos en recuadros, revelando también, en este deseo de subdividir y articular las superficies, la pervivencia y el arraigo del dispositivo del retablo gótico, del que se diferencia sustancialmente por utilizar balaustres en vez de baquetones, sustituir los doseletes por frisos decorados con grutescos y eliminar de los áticos los pináculos, que son reemplazados por flameros, niños o linternas. Téngase en cuenta que la gran aportación estructural que el retablo de Santa Ana de Triana aportaba a la arquitectura de madera sevillana estribaba en sustituir los baquetones del retablo mayor de la Catedral por alargados balaustres, lo que en fondo posibilitó y favoreció su éxito en la región, ya que no rompía la estructura edicular, tan familiar al fiel, tampoco conculcaba el impulso

¹⁰ R. PANE: *Los intercambios con España: escultores y arquitectos*, en «El Poder y el espacio: La escena del Príncipe. Florencia y la Toscana de los Medicis en la Europa del Quinientos» (Valencia, s.a.), p. 89.

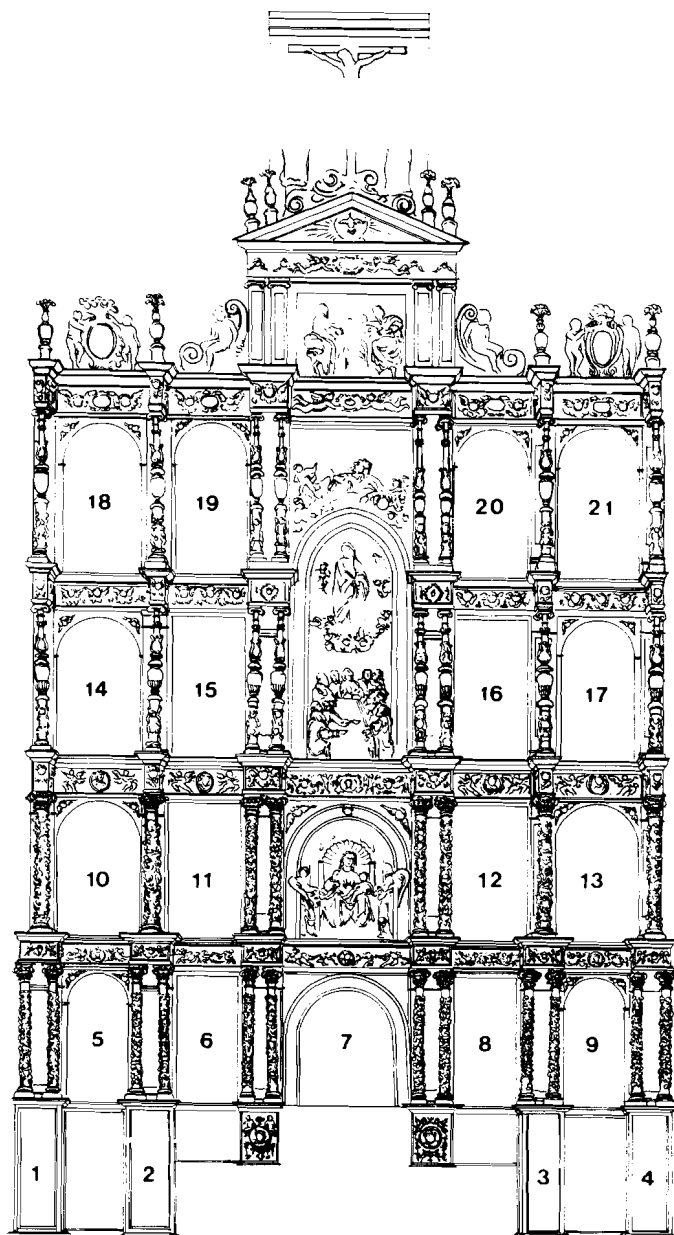


Figura 2. Retablo Plateresco. Nujro de Ortega y Juan Bautista Vázquez el Viejo (1559-1568). Retablo de Santa María de la Asunción. Iglesia prioral de Santa María de la Asunción. Cartmonu (Sevilla). Iconografía: 1. San Jerónimo, 2. San Agustín, 3. San Gregorio, 4. San Ambrosio, 5. Anunciación, 6. Visitación, 7. Nacimiento, 8. Epifanía, 9. Circuncisión, 10. Huida a Egipto, 11. Jesús ante los doctores, 12. Sagrada Cena, 13. Oración en el Huerto, 14. Prendimiento, 15. Flagelación, 16. Calle de la Atnargura, 17. La Piedad, 18. Entierro Cristo, 19. Resurrección, 20. Ascensión, 21. Pentecostés.

ascensional gótico, al no guardar los balaustres las proporciones canónicas que aconsejaba la preceptiva vitruviana, y su repertorio ornamental seguía siendo repetitivo, abigarrado y denso.

EL RETABLO ROMANISTA (1581-1600)

En 1581, con una diferencia de veinte años sobre la implantación del romanismo en la Corte y en las escuelas periféricas del norte, el Maestro Mayor del Arzobispado Pedro Díaz de Palacios, cancelaba de un modo concluyente el recetario plateresco en la región e incorporaba los conceptos romanistas al diseñar los retablos mayores de los monasterios sevillanos de Santa María de las Dueñas y de Regina Angelorum. En ambos conjuntos, Palacios prescinde del grutesco monstruoso y fantástico en la decoración; elimina los balaustres y los fustes retallados en favor de las columnas estriadas, a las que somete a un módulo clásico extraído de los preceptistas italianos del Manierismo, singularmente Serlio y Palladio; rompe los frontones e incorpora al retablo un sentido de profundidad, a través de las cajas y hornacinas, que antes no había tenido. Gerónimo Hernández, Andrés de Ocampo, Diego de Velasco, Juan de Oviedo el Mozo y Martínez Montañés llevarán hasta últimas consecuencias estos planteamientos que compaginan con la tendencia heroica, corpórea y monumental en la concepción de la figura humana, tal como aconsejan los seguidores romanos de Miguel Ángel y sugiere Felipe II desde El Escorial¹¹.

Herederio Pedro Díaz de Palacios de los modelos castellanos, pronto impuso como normativa académica en los retablos mayores sevillanos la utilización de tres calles y cuatro entrecalles, que siguen el ritmo compositivo b-B-a-A-a-B-b. Una variante sobre este tipo será cajear con una placa el tercio superior de las entrecalles, lo que permite surmontar la hornacina que alberga la entrepieza con un relieve, resumido generalmente en bustos de santos y profetas, que amplían el programa iconográfico del retablo (Fig. 3).

A través del retablo mayor de San Leandro de Sevilla (1582), Santo Domingo de Osuna (1582) y el Salvador de Cortegana (1586), Diego de Velasco introducía un nuevo cambio sobre este tipo al cajear no sólo los intercolumnios, sino también las calles laterales. Si a ello agregamos que son retablos de plata lineal y que la gran amplitud concedida a la calle central impide separarla de las laterales con entropiezas, tendremos un modelo articulado por la secuencia b-B-A-B-b.

El último eslabón lo protagonizará Juan de Oviedo el Mozo en sus retablos mayores de Azuaga y Constantina al elevar a seis las entrecalles, dando origen en la Diócesis a partir de 1589 a una triple organización tripartita en los retablos mayores que, al ajustarse a las cabeceras poligonales de las parroquias, siguen el ritmo b-B-b/a-A-a/b-B-b. Finalmente, en 1592, este mismo artista culminaba en Cazalla de la Sierra la evolución de los

11 Véase mi artículo *El manierismo romanista en la escultura sevillana*, en «Ponencias y Comunicaciones del III Congreso de C.E.H.A.» (Sevilla, 1980), pp. 163-166.

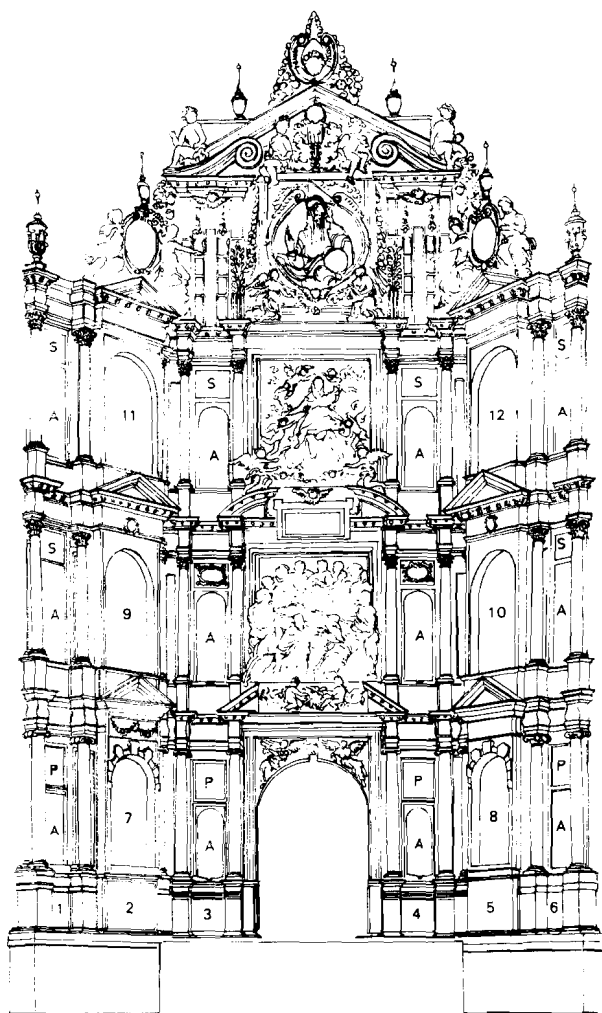


Figura 3. Retablo Romanista. Andrés de Ocampo (1586-1608). Retablo de Santa María de la Asunción. Iglesia parroquial de Santa María de la Asunción. Arcos de la Frontera (Cádiz). Iconografía: A. apóstol, P. profeta, S. santo, 1. San Jerónimo, 2. San Juan y San Mateo, 3. San Agustín, 4. San Gregorio, 5. San Lucas y San Marcos, 6. San Ambrosio, 7. Anunciación, 8. Visitación, 9. Adoración de los Pastores, 10. Jesús ante los Doctores, 11. Presentación, 12. Adoración de los Reyes.

Figura 4. *Retablo Romanista. Juan de Oviedo el Mozo (1592-1598). Retablo de Ntra. Sra. de la Encarnación. Iglesia parroquial de Santa María de la Encarnación. Constantina (Sevilla). Destruído en 1936.*

retablos mayores romanistas al incorporar las fórmulas promovidas por Gaspar Becerra en Astorga. Consistía en la desaparición de las hornacinas en las entrecalles y la presencia de imágenes aisladas y emergentes en los intercolumnios, a la vez que remataba las cajas de las calles laterales con lienzos pictóricos. El resultado será la fórmula b-B-bla-A-alb-B-b. Ambas innovaciones convierten a Oviedo en el iniciador del retablo sevillano barroco, articulado por columnas y pilastras estriadas o entorchadas, frontispicios partidos con volutas, nichos para esculturas o lienzos y decoración limitada a los fondos¹² (Figura 4).

EL RETABLO PURISTA (1601-1629)

Coincidiendo con el tránsito del siglo se producía en Sevilla un cambio más aparente que real en el proceso evolutivo del retablo. A esta reforma y transformación contribuyó el retablo mayor levantado por Diego López Bueno en el Hospital de las Cinco Llagas, según trazas del Maestro mayor Asensio de Maeda (1600-1601) y, cooperaron decisivamente, los conjuntos trazados por el hermano jesuita Alonso Matías para la Casa Profesa de la capital (1604-1606) y el Colegio de la Encarnación de Marchena (1607-1608). Todos ellos impusieron como norma directriz en el diseño la rigidez arquitectónica y la armonía geométrica de líneas, cuyo origen residía en los presupuestos puristas de Juan de Herrera, que en estas fechas eran ya sobradamente conocidos en Sevilla a través de la difusión de los grabados realizados por Perret sobre el monasterio y el retablo mayor de El Escorial y por el intervencionismo del propio Herrera en las obras de la Casa Lonja, cuyo edificio introduce el modelo «cortesano» en la ciudad (Fig. 5).

Pero este propósito arquitectónico, al que se agrega la desaparición del ornato, no alcanzó en Sevilla el resultado perseguido al chocar abiertamente con la finura de elementos y el abundante y copioso aparato decorativo que sigue desplegando en sus retablos Martínez Montañés y aplaude la clientela, con cuyos plateamientos se siente plenamente identificada. De ahí que con el fallecimiento del hermano Matías en 1629 sus severos esquemas arquitectónicos, que habían obtenido en niveles eruditos y oficiales (Compañía de Jesús y Arzobispado) cierto predicamento durante el primer tercio del siglo XVII y que entre 1629 y 1630 vuelven a resurgir al concertarse los retablos mayores de Santa María de la Oliva, de Lebrija, y Santa María de Gracia, de Espera, de acuerdo con el modelo de la Profesa, queden definitivamente agotados ante la incapacidad para evolucionar sobre sí mismos, aparte de la profunda tradición clasicista que poseía Sevilla y la nueva concepción orgánica y ornamental que el espacio barroco imprimía a los testeros de los templos.

Pero no todo se desecha y los grandes cuadros de altar que las gigantescas proporciones de las cajas del retablo purista reclaman fueron rápidamente aceptados en Sevilla, llegando incluso a adoptarles como propios la escuela

12 M. E. GOMEZ MORENO: *Escultura del siglo XVII* (Madrid, 1963), p. 40.

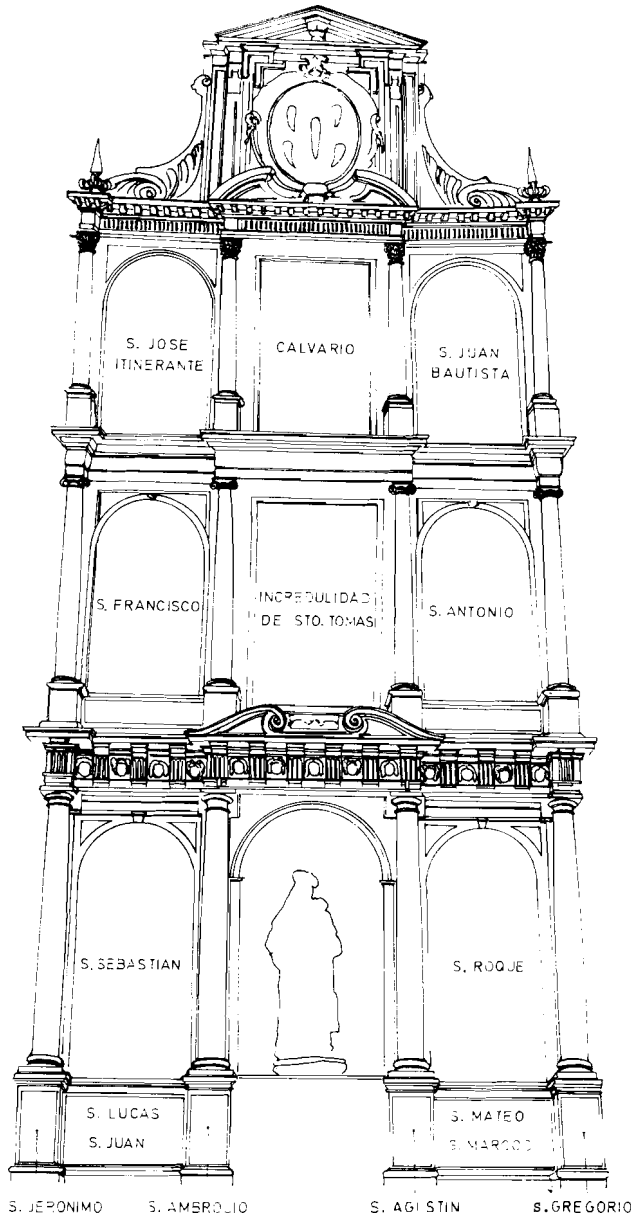


Figura 5. *Retablo Purista*. Alonso Vázquez y Diego López Bueno, según proyecto de Asensio de Maeda (1600-1602). *Retablo de la Incredulidad de Santo Tomás*. Hospital de las Cinco Llagas. Sevilla.

pictórica de la ciudad de los siglos XVII y XVIII. No en vano con la temática desarrollada en estos lienzos se inauguraba el moderno sentido de la imaginaria al pasar en la representación del sistema descriptivo al conmemorativo¹³. Además, aunque el dispositivo arquitectónico de los retablos del jesuita Matías se reduce a un solo cuerpo, la división en dos planos de las apoteosis y glorificaciones que alberga en sus cajas —uno de tierra y otro celeste, donde se produce el rompimiento de gloria— mantiene el tradicional esquema bipartito que había mantenido el retablo sevillano del último tercio del siglo XVI y que, con el monumental ático, continúa dando sensación de ser un retablo de tres cuerpos.

III. TIPOLOGIA

La cuestión tipológica —ha señalado Oriol Bohigas— se ha convertido en un tema de referencia obligada, no sólo como residuo más o menos deliberado de una manera estructuralista de entender el hecho arquitectónico, sino como un punto de apoyo para la apresurada búsqueda de un nuevo orden, refrendado en los orígenes y en las permanencias¹⁴. El primer y único ensayo que, basado en estas apreciaciones, se ha trazado sobre el retablo español se debe a Martín González, quien en 1964 desarrollaba los tipos más comunes del momento renacentista¹⁵. La selección tipológica ofrecida en este trabajo para toda España alcanza en la Diócesis sevillana una amplísima y polifacética representación atendiendo a los siguientes apartados: localización del retablo en el templo, su planta, su finalidad, la iconografía que desarrolla y su estructura arquitectónica.

Localización en el templo

De acuerdo con su situación en el templo, el retablo puede ser *mayor*, si se levanta en el presbiterio, o *colateral*, si se asienta en cualquiera de las capillas laterales o adyacentes de la iglesia. Las diferencias son notables. El retablo mayor se distribuye ordinariamente en tres cuerpos y un número de calles que oscila de tres a nueve, suele estar subvencionado por una institución y refiere en sus registros la vida de Cristo y de la Virgen, con excepción del «cuerpo de gloria»), que se reserva para el titular del conjunto, identificado en el Arzobispado hispalense, por regla general, con Santa María de la Asunción. En cambio, el dispositivo arquitectónico de los retablos colaterales no sobrepasa de dos cuerpos y tres calles, aparte de relatar en sus cajas y hornacinas un grupo de motivos relacionados, todos ellos, con el interés del donante, que suele exaltar a su patrón o advocaciones particulares.

13 J. CAMON AZNAR: *La iconografía en el arte trentino*, en «Revista de Ideas Estéticas», V (1947), p. 386.

14 Prólogo a la ed. castellana de N. PEVSNER: *Historia de las tipologías arquitectónicas* (Barcelona, 1979), p. 1.

15 J. J. MARTIN GONZALEZ: *Tipología e iconografía del Retablo español del Renacimiento*, en «B.S.A.A.», XXX (1964), pp. 3-64.

Planta

Indistintamente, la planta de los retablos mayores o colaterales puede ser *lineal* («llana» la denomina la documentación del período) u *ochavada* (Figs. 6 y 7). Su elección venía condicionada de antemano al tenerse que acomodar el perfil del retablo a la fábrica de la capilla.

La correcta disposición de la planta se le cursa al artista en el preámbulo de las condiciones, indicándole en el primer caso «que hinche y ocupe todo el testero del dicho altar de pared a pared»¹⁶ y recomendándole, si el presbiterio o la capilla funeraria es poligonal, que el retablo «a de ir en ochavo, conforme está la capilla mayor del monasterio, en tres paños, arimándose con los respaldos de la obra de madera a los paños de la capilla, haciendo el mismo ángulo en los ochavos que haze la capilla»¹⁷.

La identificación de los retablos ochavados con el período medieval y los de perfil recto con la etapa renacentista, hizo que en principio se prefiriese esta última planta aunque, dados los inconvenientes que tenía para ajustarse a las cabeceras poligonales góticas obligó a rectificarlos, como le sucede a Martínez Montañés cuando plantea en su taller el retablo mayor de la parroquia gaditana de San Miguel, de Jerez de la Frontera, y

«después de lo qual, acudiendo a la dicha yglesia, se echó de ver que no era posible executar la dicha traça y modelo, respecto de tener por los lados la dicha capilla mayor unos ochavos conque no permitía que el retablo **fuere** de planta llana, porque era sacarlo tan afuera que se perdiera el altar mayor, las puertas de la sacristía e los púlpitos y era necesario retirar las gradas, cosa de muchísima costa y fealdad, respecto de lo qual dispusso el dicho retablo ochavado, atadiéndole vara y media en alto y ancho y otras muchas cosas que se **requerían**»¹⁸.

Finalidad

Los fines específicos con que fueron confeccionados algunos retablos permite establecer un grupo aparte en el que se incluye el retablo sacramental, el retablo comulgatorio, el retablo relicario y el retablo sepulcral.

El *retablo sacramental* ocupa el testero de la capilla reservada al Santísimo Sacramento y tiene la misión de guardar permanentemente la comunión (Fig. 8). El principal motivo iconográfico que exhibe es el grupo de la Santa Cena, en alusión a la institución de la Eucaristía. Todos los conjuntos conocidos pertenecen al segundo y tercer cuarto del siglo XVI, ya que el cardenal don Rodrigo de Castro ordenó en 1586 que «en todas las iglesias de Nuestro Arzobispado se haga una custodia en medio del dicho Altar Mayor á donde se pase el Santísimo Sacramento; y en los (retablos) sagrarios, donde hasta aquí se solía guardar, se pongan los Santos Oleos, Crisma y

16 C. LOPEZ MARTINEZ: *Retablos y esculturas de traza sevillana* (Sevilla, 1928), p. 147.

17 IDEM: *Desde Jerónimo Hernández...*, o.c., p. 59.

18 IDEM: *Retablos y esculturas...*, o.c., p. 158.

RETABLO SEVILLANO DEL RENACIMIENTO

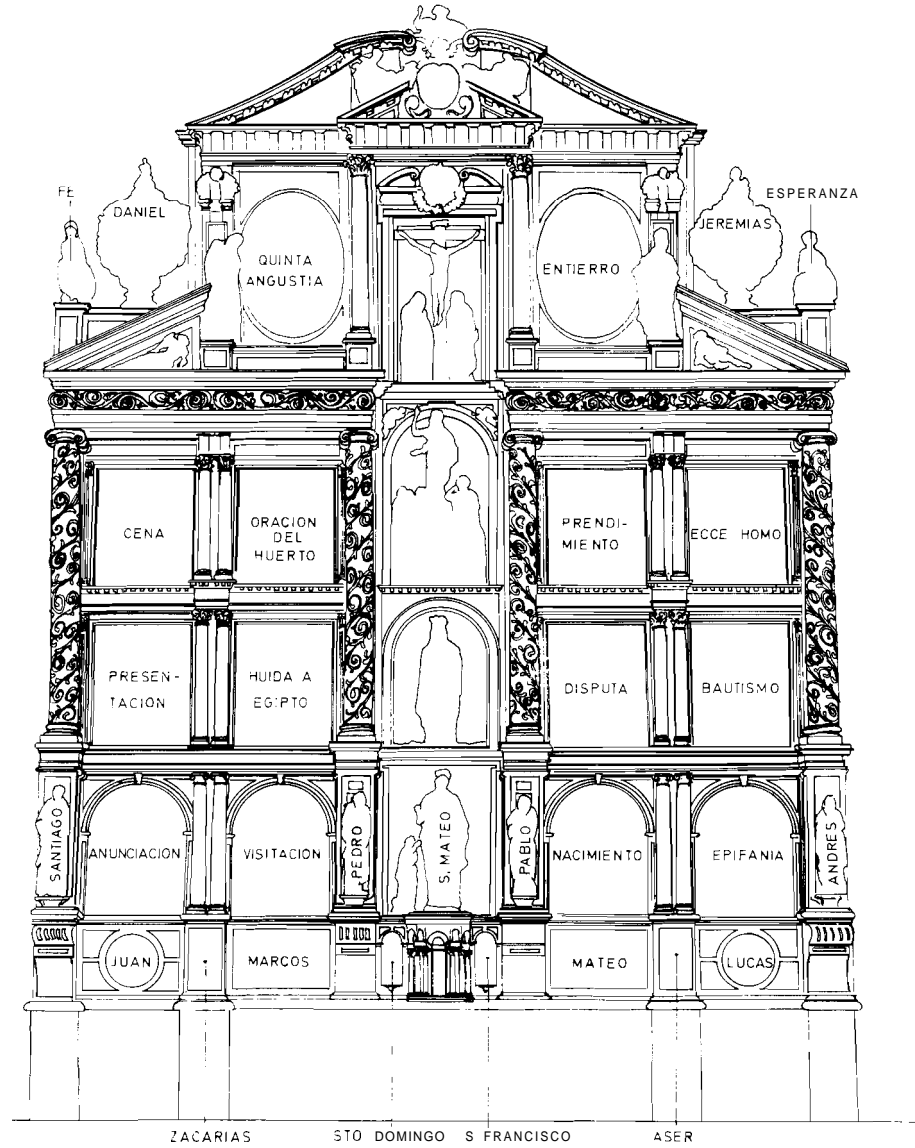


Figura 6. Retablo de planta lineal. Gerónimo Hernández y Juan Bautista Vázquez el Viejo (1579). Retablo de San Mateo. Iglesia parroquial de San Mateo. Lucena (Córdoba)

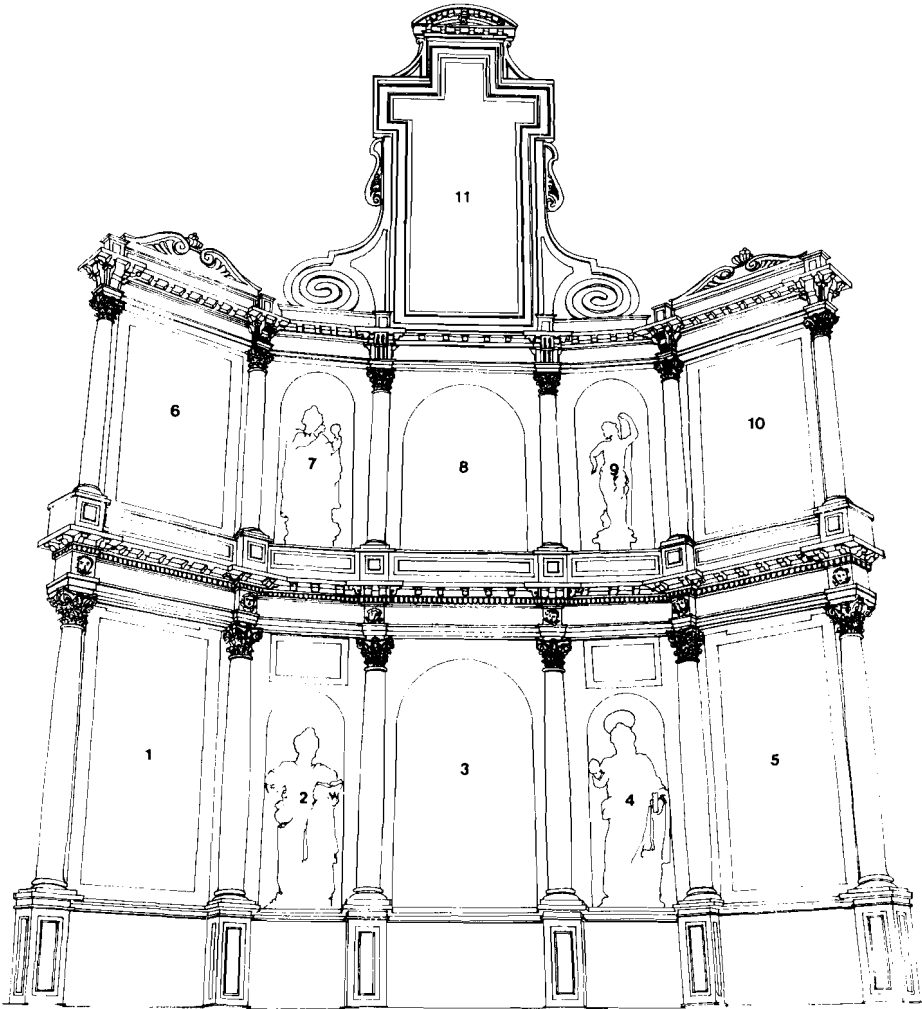


Figura 7. Retablo de Planta ochavada. Diego López Bueno (1624-1629). Retablo de Santa Catalina. Iglesia parroquial de Santa Catalina. Sevilla. Iconografía: 1. Controversia de Santa Catalina con los Doctores de Alejandría, 2. San Pedro, 3. Santa Catalina, 4. San Pablo, 5. Santa Catalina rechaza la oferta matrimonial de Maximino, 6. Flagelación de Santa Catalina, 7. San Juan Evangelista, 8. Inmaculada, 9. San Sebastián, 10. Degollación de Santa Catalina, 11. Crucificado.

reliquias, si las hubiere, y el libro Manual de Sacramentos, y los demás libros pertenecientes al ministerio del Cura»¹⁹. Posteriormente esta norma se derogó y con la edificación en el Barroco de capillas sacramentales en las iglesias volverían estos retablos a obtener su predicamento, si bien bajo la estructura de baldaquinos y templete, y entablado un fuerte nexo con los estucos y yeserías que articulan ornamentalmente el espacio. En cualquier caso, conviene advertir que estos retablos sevillanos carecen del ostensorio trasparente que exhiben en el cuerpo de gloria los *retablos-custodia* aragoneses y valencianos para exponer el Santísimo, convirtiendo al retablo en un permanente monumento eucarístico del Jueves Santo²⁰.

El *retablo comulgatorio* fue patrimonio de las clausuras conventuales femeninas. Se sitúa en uno de los costados del coro bajo, en línea con la gran reja divisoria que separa la clausura de la iglesia. Goza de la misma iconografía que el retablo sacramental, al decorarse con el tema de la Sagrada Cena, pero se diferencia de éste por sustituir el tabernáculo en favor de la crátula: pequeña ventana a través de la cual el capellán llevaba el viático a las monjas y les daba la comunión, evitándose así su entrada en la clausura y que la comunidad saliese al templo. El 19 de julio de 1557, Antonio de Alfán se comprometía a pintar para el monasterio de religiosas dominicas de Santa María la Real, de Sevilla «un retablo con la ystoria de la Sena de Nuestro Señor Jesuxpto... para lo asentar en el altar que está hecho donde comulgan las monjas»²¹.

El *retablo relicario* consta de una distribución horizontal de nichos y estantes con objeto de contener alineados los relicarios de plata o de madera policromada que han motivado su construcción (Fig. 9). A este tipo pertenece el retablo mayor trazado por Juan de Oviedo el Mozo para el monasterio de Nuestra Señora de Gracia, de Villamanrique de la Condesa, cuya ejecución arquitectónica corrió a cargo de Diego López Bueno. De ahí que el 11 de agosto de 1612 este último artista se comprometiese a ensamblar y tallar convenientemente el retablo, poniendo especial empeño en los «requadramentos para las figuras de reliquias» que debe albergar²².

El *retablo sepulcro* supone la fusión del retablo con el monumento funerario parietal y es una brillante respuesta dada por los tracistas sevillanos a las necesidades que plantea la alta nobleza andaluza, que quiere emular en la capilla mayor de sus fundaciones el ejemplo dado por la monarquía en El Escorial, donde las estatuas orantes de la familia de Carlos V y Felipe II asisten permanentemente desde dos tribunas laterales a los oficios religiosos que se celebran en el altar mayor (Fig. 10). Los orígenes de este tipo en el arte sevillano se remontan a 1525 cuando el milanés Antonio María Aprile, de Carona, recibe el encargo de labrar en mármol de Carrara, el

19 *Constituciones del Arzobispado de Sevilla* (Sevilla, 1862). II, p. 59.

20 A. ALEJOS MORAN: *El Sagrario, misterio y espectáculo*, en «*Archivo de Arte Valenciano*» (Valencia, 1975), pp. 1-6.

21 C. LOPEZ MARTINEZ: *Desde Jerónimo Hernández...*, o.c., p. 31.

22 *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía (a partir de ahora, D.H.A.A.)*, T. II (Sevilla, 1930), p. 141.

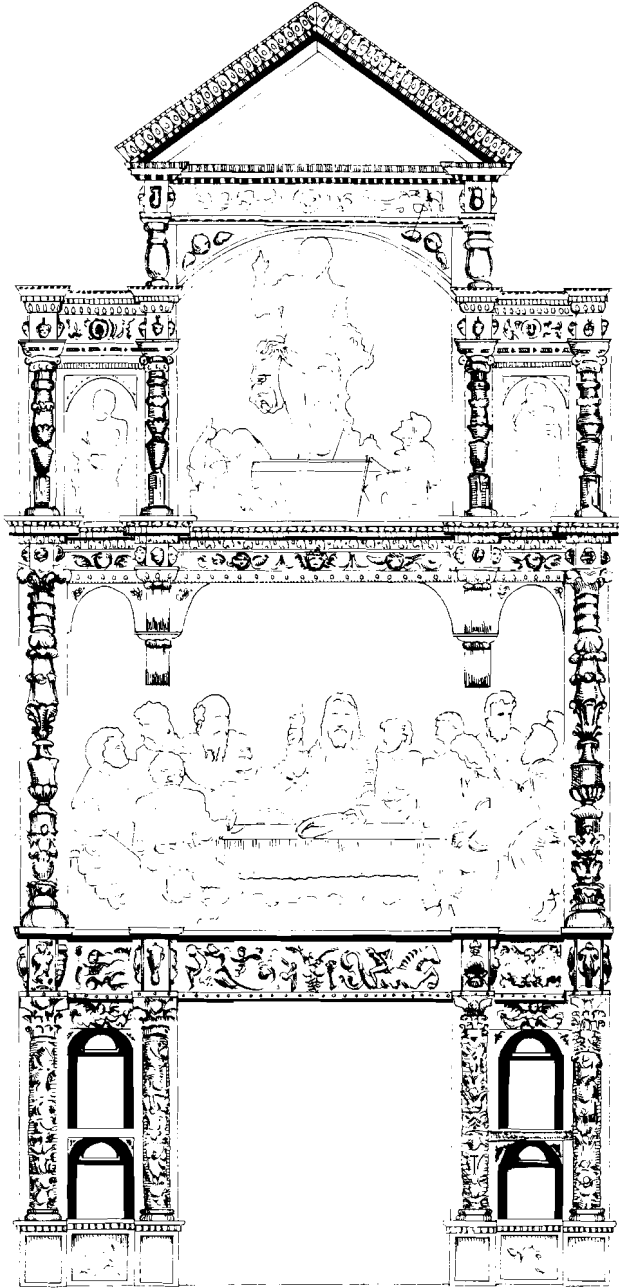


Figura 8. *Retablo sacramental. Iglesia parroquial de San Pedro. Arcos de la Frontera (Cádiz).*

RETABLO SEVILLANO DEL RENACIMIENTO

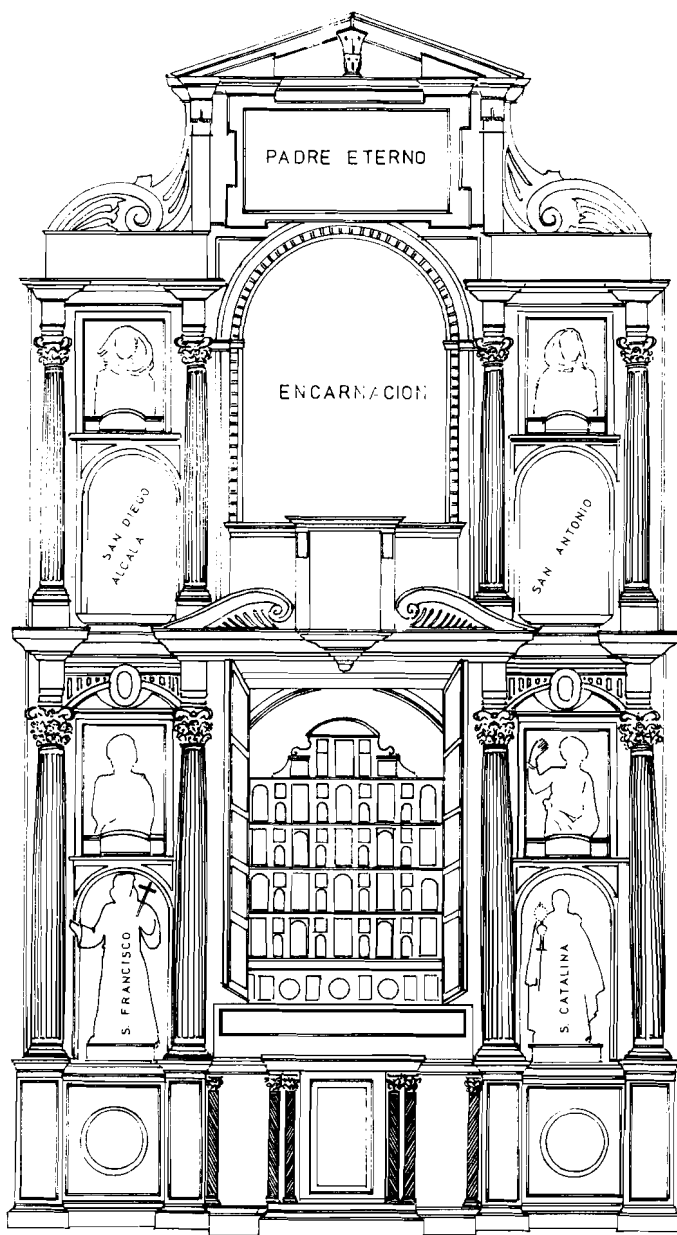


Figura 9. Retablo Relicario. Diego López Bueno, según proyecto de Juan de Oviedo el Mozo (1612-1616). Retablo de la Anunciación. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Villamanrique de la Condesa (Sevilla).

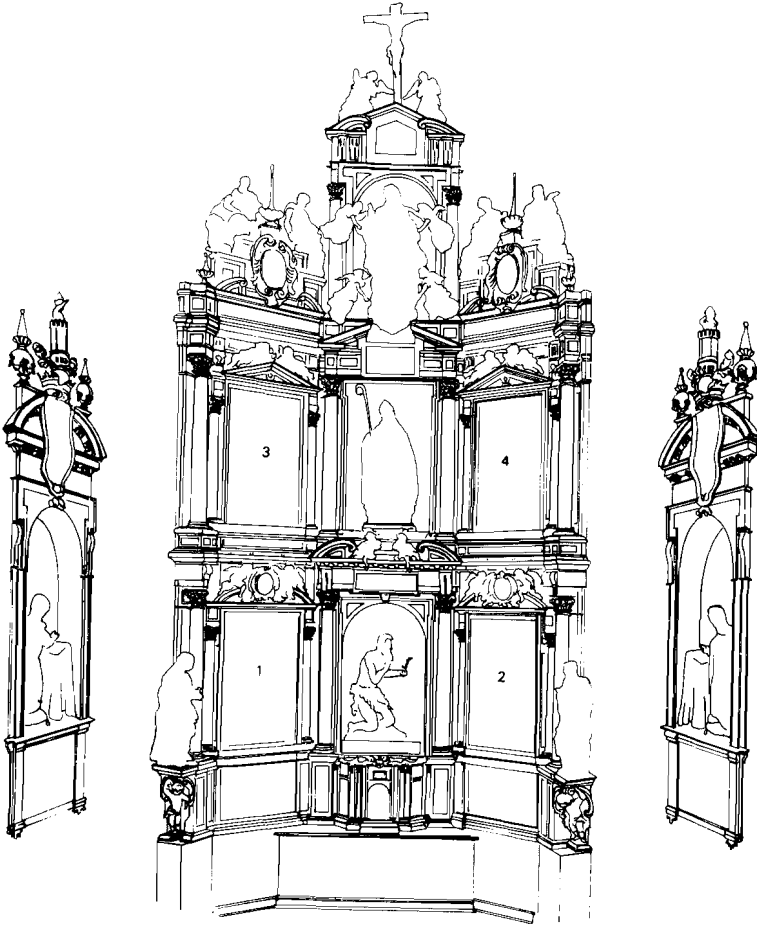


Figura 10. *Retablo Sepulcro. Juan Martínez Montañés (1609-1613). Retablo de San Isidoro, sepulcros y figuras orantes de don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno y de doña Maríu Alonso Coronel. Monasterio de San Isidoro del Campo. Santiponce (Sevilla). Iconografía: 1. Adoración de los Padres, Angeles y Pastores; 2. Adoración de los Reyes; 3. Resurrección; 4. Ascensión.*

sepulcro de los Marqueses de Ayamonte con destino al presbiterio del Convento Casa Grande San Francisco de Sevilla, aunque será Martínez Montañés quien consagre este modelo en la arquitectura de madera de la región al realizar el retablo mayor del monasterio jerónimo de San Isidoro del Campo, en Santiponce, y colocar en dos cenotafios laterales los «bultos de los fundadores, de rodillas y mayores que el natural, y un sitial delante»²³. Se trata de don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno y de doña María Alonso Coronel, ataviados anacrónicamente de acuerdo con la moda imperante en tiempos de Felipe IV, que arrodillados sobre un reclinatorio rezan ante el retablo mayor.

Repertorio iconográfico

La entidad que alcanzaron algunos ciclos del arte cristiano permite fijar, también, una tipología del retablo inspirada en la representación iconográfica y en la evocación que estos temas despertaban en el fiel. El retablo rosario y el retablo apocalíptico van a ser los más utilizados en la Diócesis hispalense.

El *retablo rosario* expone en quince relieves los misterios gozosos, gloriosos y dolorosos con objeto de que los fieles contemplen atentamente cada escena mientras desgranar las cuentas de esta oración. La devoción profesada por los dominicos a esta advocación hará que no falten ejemplos de este tipo en sus conventos y monasterios, siendo expresivo el conservado en la iglesia conventual de Madre de Dios, de Sevilla, y el encargado a Juan Bautista Vázquez el Viejo y a Pedro de Villegas Marmolejo por los hermanos de la Cofradía peruana del rosario, domiciliada en el convento limeño de Santo Domingo. En el capítulo de condiciones que se firma el 21 de enero de 1582 para realizar este último conjunto destinado a las Indias, los artistas se comprometían a labrar y policromar

«en forma aoval dos rosarios, conforme a la traça, y entre ambos rosarios an de yr repartidos quinze redondos, atados con quinze rosas, que cada uno tenga media vara de medir, en los quales se han de hazer los quinze misterios del Rosario, de baxo relieve, y todo guarnecido con su cornisa»²⁴.

El *retablo apocalíptico* refiere a través de escenas independientes las visiones narradas por San Juan en el Apocalipsis. Está presidido por la imagen del Evangelista quien, sentado o de pie, se encuentra en actitud de escribir el libro inspirado. A este tipo obedecen gran número de retablos conventuales de Sevilla, surgidos de la noble rivalidad entre las monjas bautistas y evangelistas de la comunidad²⁵. Una de estas monjas evangelistas, doña Mariana Fajardo, profesa en el monasterio hispalense de las Bienaventuradas Vírgenes Santas Justa y Rufina, revela la citada devoción al encargar

23 IBIDEM, p. 52.

24 C. LOPEZ MARTINEZ: *Desde Jerónimo Hernández...*, o.c., p. 110.

25 IDEM: *Retablos y esculturas...*, o.c., pp. 156-157.

a Juan de Mesa «un retablo para un altar de la yglesia de dicho monasterio de las Vírgenes, que sea de la advocación de San Juan Evangelista... que a de tener ystorias de todo el Apocalici»²⁶.

Estructura arquitectónica

Los viejos modelos y la nueva concepción arquitectónica divulgada por los teóricos y preceptistas del Manierismo establecen un nuevo apartado en el que se agrupan el retablo tríptico, el retablo tabernáculo, el retablo crucifijo, el cuadro y el relieve de altar, el retablo escenario, el retablo ilusionista y el retablo portada.

El *retablo tríptico* deriva del período medieval y su tipología va unida a los orígenes del retablo²⁷. Consta de una caja central con decoración pictórica o escultórica y dos puertas laterales que se abaten, abriéndose y cerrándose con una llave (Fig. 11). La versatilidad que ofrecía este tipo para poder sacralizar un espacio laico durante el horario de la misa o el rezo de las preces de rigor y, posteriormente, cerrar el retablo y continuar ejerciendo en ese mismo ámbito funciones civiles hizo que fuese el predilecto de las corporaciones municipales e instituciones oficiales para presidir sus cabildos y salas de audiencia²⁸. Con idéntico fin se empleó en las enfermerías de los establecimientos de caridad con objeto de que los internos pudiesen oír misa desde la cama y luego seguir su convalecencia; y en las «galeras» de los depósitos penitenciarios. Citemos a este respecto la preciosa información que ofrece el abogado de la Real Audiencia sevillana don Cristóbal de Chaves en su *Relación de la Cárcel de Sevilla*, redactada en 1592:

«Después de estar encerrados los presos, con haber entre ellos ian mala gente, conocen a Dios de manera que uno tiene cargo del altar que cada aposento tiene, enciende dos velas de cera en dos candelabros de barro, y sirve como Sacristán; de manera que le respetan todos muchos, pues con un rebenque en la mano hace que se hinquen todos de rodillas, y dejen los juegos y la comunicación con mujeres que nunca falta. Y á una voz dicen la salve á voces al tono que el que les enseña, y su responso en forma; y acabando, dice que digan un ave-maria y un paternoster por los que bien hacen a los pobres de la cárcel y los favorecen, y luego otro tanto por su libertad, y otro por los que están en pecado mortal, que Dios les traiga a verdadera penitencia; y otro tanto a las ánimas. Y rematan con que todos juntos á una voz dicen: <Señor mio Jesucristo, pues que derramaste vuestra preciosa sangre por mi, habed misericordia de mi que soy gran pecador>. Es grande el ruido de todos los aposentos; y vase cada uno de nuevo a pecar, otros a renegar, y otros a hurtar»²⁹.

26 D.H.A.A., T. IV (Sevilla, 1932), pp. 84-85.

27 J. R. BUENDÍA: *Sobre los orígenes estructurales del retablo*, en «Revista de la Universidad Complutense», n.º 87, XXII (1973), pp. 17-40.

28 M. RUIZ DEL SOLAR: *La Casa de la Contratación. El retablo y sus retratos* (Sevilla, 1900), pp. 1-3.

29 Utilizo la ed. de Clásicos El Arbol (Madrid, 1983), p. 36.

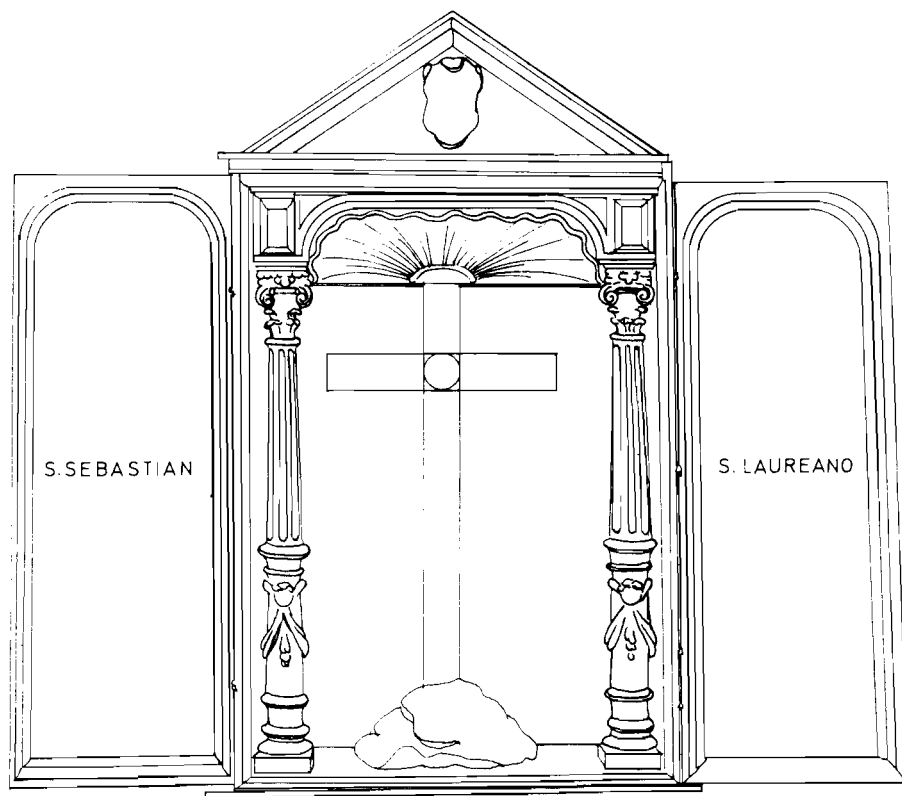


Figura 11. *Retablo Tríptico. Roque de Balduque. Retablo de la Santísima Cruz. Catedral. Tunja (Colombia).*

También se utilizó en los retablos callejeros que presidían las capillas abiertas, como la construida en la fachada principal del hospital que tuvo la Universidad de Mareantes en la trianera calle Betis para que los marineros y forzados de los navíos anclados en el Guadalquivir pudiesen seguir los domingos y fiestas de guardar los oficios religiosos, sin necesidad de desembarcar. Según las Actas de esta Universidad el retablo estaba dedicado a Nuestra Señora y en las hojas de las puertas figuraba la representación iconográfica de los apóstoles Pedro y Pablo³⁰. Se usó igualmente este tipo en los ángulos de los claustros para las procesiones monásticas, en los pequeños oratorios de las viviendas particulares para albergar devociones

30 Véase mi artículo *Antecedentes andaluces de las «capillas de indios»*, en «Actas del I Congreso Internacional Los Dominicos y el Nuevo Mundo» (Sevilla, 1987), pp. 917-956.

domésticas y en los pilares de las iglesias, donde las dimensiones de los apoyos condicionaba esta estructura³¹]. Por último, debe advertirse que la tipología del tríptico fue la adoptada por las Cofradías cuando encargaban *retablos de indulgencia*, como se desprende del contrato que establecen en 1587 la Hermandad Sacramental de la Parroquia sevillana de San Lorenzo con el pintor Gonzalo de Campos Guerrero, quien se compromete a hazer

«un retablo para escrebir las gracias e yndulgencias que tiene condesidas la dicha Cofradía conforme a las dichas condiciones: a de ser iluminado en una piel de vitela... con sus puertas»³².

El *retablo tabernáculo* se reduce a un somero esquema arquitectónico que tiene como única misión albergar a la hornacina y a la imagen a quien está dedicado el conjunto (Fig. 12). Es de traza sobria y recogida y suele rematarse por un ático de análogas características y sencillez. La casi totalidad de los retablistas sevillanos de los siglos **XVI** y **XVII** utilizaron este tipo que, en 1575, era definitivamente formulado por Gerónimo Hernández al inspirarse en el frontispicio de la edición italiana de *I Quattro Libri*, de Palladio (Venecia, 1570) para componer el tabernáculo de Nuestra Señora, de la parroquia del Salvador, de Carmona.

Su estructura fue tan elemental y conocida en Sevilla que, en los contratos se da por supuesto su conocimiento y la clientela no se preocupaba por describir la arquitectura. No obstante, al comprometerse el maestro ensamblador Juan Obecias a construir un retablo de estas características para cobijar la imagen medieval de Nuestra Señora de las Aguas, venerada en la parroquia del Divino Salvador, se le notifica que

«el dicho tabernáculo... a de tener su quadro alrededor con su repisa abajo y una columna a cada lado?.. y asimismo encima, la corniza, que a de tener un Dios Padre y en la clave del nicho de Nuestra Señora un Espiritu Santo»³³.

A partir de 1615 será también este dispositivo arquitectónico el modelo idóneo para albergar a la Inmaculada, cuyo culto en Andalucía y más concretamente en Sevilla, «la Tierra de María Santísima», va a prodigarse con entusiasmo y delectación por esquinas, viviendas y edificios religiosos a través de una serie ininterrumpida de retablos concepcionistas. Acerca de la popularidad de este tipo en la Diócesis hispalense, de la sensibilidad inmaculista de sus gentes y de la defensa que hicieron los franciscanos del misterio de la Concepción es bastante ilustrativo el hecho de que el pintor Baltasar Quintero ofrezca en 1623 un retablo tabernáculo custodiando a la Inmaculada como fondo polícromo al relieve de la «Imposición del hábito a Santa Clara», labrado por Martínez Montañés con destino al retablo mayor del convento

31 D.H.A.A., T. VI (Sevilla, 1933), pp. 38-39.

32 C. LOPEZ MARTINEZ: *Retablos y esculturas...*, o.c., p. 142.

33 D.H.A.A., IV, o.c., p. 26.

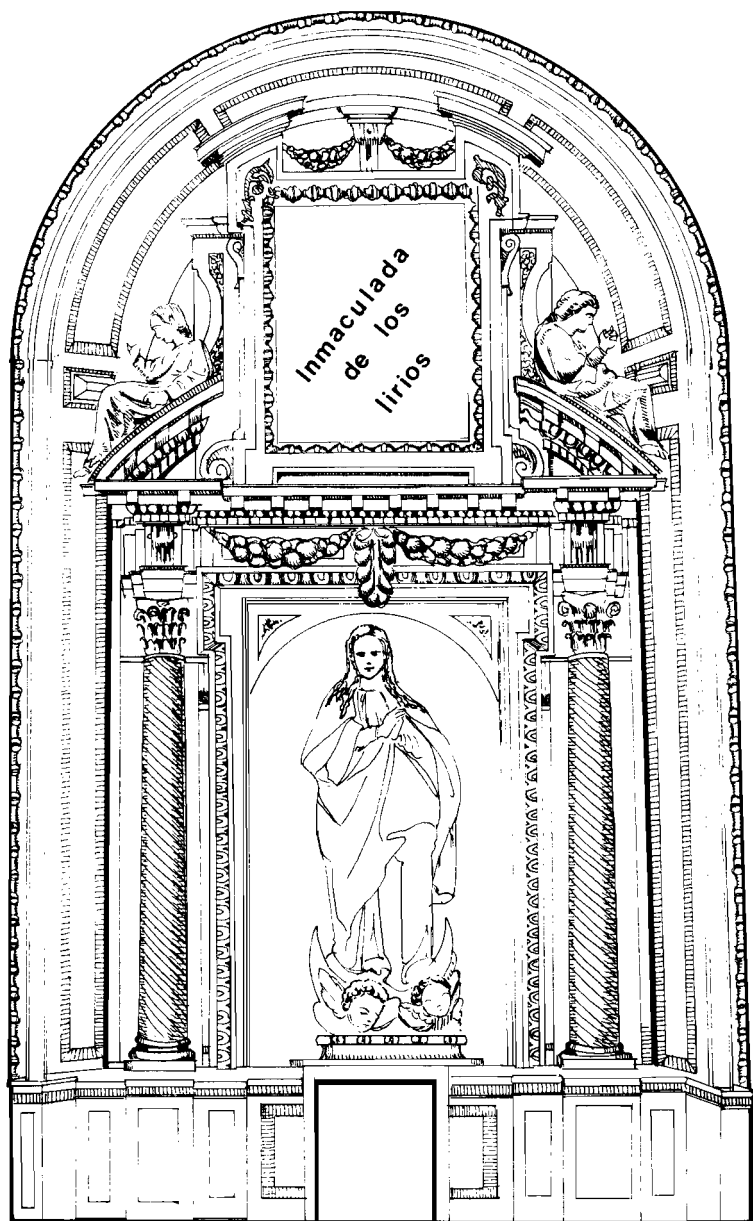


Figura 12. *Retablo Tabernáculo. Juan Martínez Montañés. Tabernáculo de la Inmaculada Convento de Santa Clara, Sevilla.*

franciscano de esta santa. Se daba así el caso de aparecer «el retablo dentro del retablo», con lo que Baltasar Quintero incorporaba a la arquitectura de madera un procedimiento sutil y muy querido para la escuela de pintura sevillana cual era «el cuadro dentro del cuadro»³⁴.

El éxito de este tipo y la aceptación que tuvo en Sevilla la cultura libresca propagada por los preceptistas italianos del Manierismo a través de sus tratados hizo que el retablo tabernáculo se empotrara con frecuencia en el núcleo central de los retablos mayores y colaterales para acoger a la advocación titular³⁵.

El *retablo crucifijo* es un tabernáculo en el que se inscribe una caja cruciforme con la imagen del Crucificado. Bajo los brazos de la cruz se representa a la Virgen y a San Juan que, constituyen, con el motivo central, la escena del Calvario. Este tipo fue conocido ya en el siglo XVI con el nombre de «crucifijo»³⁶ y, tal como sucede con los retablos tabernáculos, también se incorporó su estructura a la calle medial de los retablos mayores, según se constata en el cuerpo central del retablo de San Juan Bautista, realizado entre 1607 y 1622 por Montañés para el convento limeño de la Concepción. El 5 de junio de 1624 el mayordomo de la parroquia de Santa Catalina de Sevilla incidía sobre este particular al obligar al entallador Diego López Bueno a que

«en la caja de en medio (del retablo mayor del templo), que a de ser en forma de cruz, a de llevar sus arbotantes, cartelas, frontispicios y... molduras de buenos perfiles, en la cual caxa se a de poner un crucifijo que tienen la dicha iglesia, como lo ordena el Señor Visitador»³⁷.

Tanto *el cuadro* como *el relieve de altar* derivan también del retablo tabernáculo pero se diferencian de éste por prescindir de la hornacina y colocar en su lugar un lienzo pictórico o un relieve. El cuadro de altar alcanzó su máximo desarrollo en el siglo XVII, donde la estructura arquitectónica se reduce a un sencillo marco o molduraje, pero cuenta con importantes precedentes en el Renacimiento. Prueba de ello es que en fecha tan temprana como 1561, Lorenzo Meléndez se comprometía con don Alonso de Zárate a enmarcar un lienzo del Martirio de San Sebastián, que había pintado el portugués Vasco Pereira para su capilla sepulcral en la parroquia de Santa María de la O, de Sanlúcar de Barrameda³⁸. Luego, el monumental lienzo de Santiago Apóstol, pintado por Mateo Pérez de Alesio antes de marcharse a Lima y enmarcado por Andrés de Ocampo marcaba la pauta

34 J. GALLEGU: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, 1972), pp. 306-308.

35 Véase mi artículo *La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en las retablos de Martínez Montañés*, en «Homenaje a Hernández Díaz» (Sevilla, 1982), pp. 503-525.

36 J. HERRAEZ: *Antonio de Alfán: Aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 37 (1929), pp. 300-31.

37 D.H.A.A., II, o.c., p. 146.

38 C. LOPEZ MARTINEZ: *Desde Jerónimo Hernández....* o.c., p. 53.

de una tipología muy querida por Zurbarán, Herrera, Murillo, Valdés Leal y toda la escuela pictórica sevillana del Barroco. En cuanto al relieve de altar o «retablo requadrado», según fue conocido por la clientela sevillana del siglo XVI, disponemos de un conjunto magnífico en el monasterio sevillano de Santa María de Jesús, labrado en 1587 por Juan de Oviedo el Viejo con el tema del Camino del Calvario³⁹.

A lo largo del período renacentista los asuntos religiosos de las Animas del Purgatorio y las Dos Trinidades van a adoptar en la Diócesis hispalense este tipo arquitectónico como el más recomendado para expresar su iconografía, utilizando indistintamente como soporte el lienzo pintado o el relieve escultórico.

El retablo de ánimas fue la respuesta dada por la Iglesia y el arte católico a la herejía protestante, que negaba la existencia del purgatorio (Fig. 13). Luis Pedregal ha constatado en la Sevilla del Quinientos el fervor popular hacia las ánimas, documentado la presencia de hermandades específicas que las daban culto catalogando la importante nómina de capillas y retablo que, con esta advocación, se fijaron en las iglesias y en los cementerios parroquiales. Paralelamente ha publicado varias reglas de estas congregaciones piadosas y ha estudiado la figura del «pregonero de ánimas» o «animero», cuya principal obligación era repartirse la collación parroquial desde el Angelus hasta dos horas después, rezando a voces por las Benditas Animas del Purgatorio. Para ello iba provisto de una campanilla, que tocaba entre cada dos pater noster, y un cepillo en el que recogía las limosnas voluntarias de los fieles⁴⁰. El retablo de ánimas consta de una sola escena donde se representa la purificación de las almas entre las llamas del Purgatorio, el rescate de alguna por los ángeles y su posterior entrada en la gloria, fundiéndose en algunas ocasiones este asunto con el del Juicio Final. A este respecto, el 17 de abril de 1568, Juan de Carvajal y Lorenzo Gutiérrez, prioste y escribano respectivamente de la Cofradía de Animas establecida en el Sagrario de la Catedral de Sevilla, encargaban al pintor portugués un retablo de la citada iconografía, cuya estructura se resumía en «un tablero con su moldura y remate»). Decorando el núcleo central el pintor debía representar

«un trono en el que venga la ymagen de Jesuchristo, Nuestro Redentor. a jusgar, aconpañado con su Bendita Madre e San Juan Evangelista e los demás apóstoles... a la entrada de la gloria estará San Pedro con sus llaves e ángeles, que le traen algunas ánimas que se levantan de las sepolturas». Y en primer plano, al objeto de que estoviesse próximo a los ojos del fiel, pintaría «el pulgatorio y ánimas en él y paresca que van saliendo de él, y asimesmo venga pintado el ynfierno con los

39 Véase mi artículo *Juan de Oviedo el Viejo y el retablo del Camino del Calvario del monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla*, en «B.S.A.A.», XLVII (1981), pp. 430-434.

40 L. J. PEDREGAL: *La devoción de las ánimas en Sevilla*, en «Archivo Hispalense» n.º 20 (1946), pp. 191-204.



Figura 13. *El cuadro de Altar (Retablo de Animas)*. Francisco Pacheco y Juan Martínez Montañés, según proyecto de Juan de Oviedo el Mozo (1610-1611). Reconstrucción del retablo de don Hernando Carrillo. Convento de Santa Isabel. Sevilla.

demonios que llevan ánimas a él, con sus llamas, muy orrendo y espantoso»⁴¹.

El esquema iconográfico de las Dos Trinidades y el dispositivo arquitectónico del retablo encuadrado que le enmarca aparecen claramente reflejados en el contrato que establecen, el 16 de marzo de 1609, el licenciado Lucas Pérez, presbítero y beneficiado de la parroquia sevillana de San Ildefonso, y el imaginero Juan Martínez Montañés. El retablo iría destinado a la capilla funeraria del clérigo, en la citada parroquia de San Ildefonso, representándose como único tema

«una ystoria de las dos trinidades, de escultura, que es Jesús, María y José por lo bajo, y por lo alto Dios Padre y el Espíritu Santo, de manera que el Espíritu Santo benga sobre la cabeça del Niño Jesús de la forma que por aí se suele pintar... y a los lados de la dicha caja a de llebar dos columnas, en cada lado la suya, redondas y corintias»⁴².

El *retablo escenario* procede arquitectónicamente del relieve de altar e iconográficamente del teatro medieval de los Misterios. Desarrolla un asunto único y los personajes representados están tratados en tal efecto ilusionista y emocional que impresionan por su verismo, por la fuerza dramática que condensan y por la violenta expresividad comunicativa. Con ello se pretende que el fiel que acude a la iglesia para asistir a una función religiosa y contemple esta escena se sienta forzado a ser testigo y hasta parte del drama representado, ya que las esculturas parecen actores que simulan estar en un pequeña escenario, interpretando un acto del teatro religioso.

Para los filólogos renacentistas este tipo se encuentra estrechamente vinculado a los orígenes del término retablo en España y Cobarruvias, en la segunda acepción que le da en el *Tesoro de la Lengua Castellana*, dice: «Algunos estrangeros suelen traer una caja de títeres que representa alguna historia sagrada, y de allí les dieron el nombre de retablo». No sólo sagrada; también profana, como describe Cervantes en su Entremés *El Retablo de las Maravillas* (1603) y en los capítulos 25 y 26 de la Segunda Parte del *Ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1615), donde Alonso Quijano y Sancho asisten en la venta a la representación que ofrecía Maese Pedro de «un retablo de Melisendra libertada por el famoso don Gaiferos». A continuación Cervantes describe el «retablo escenario», y la participación de Maese Pedro y su ayudante: el primero manejando los títeres y ocupándose de los efectos especiales; el segundo, recitando y señalando con un puntero las escenas representadas

«Obedecieronle don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió Maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las

41 D.H.A.A., T. IX (Sevilla, 1937), pp. 53-54.

42 C. LOPEZ MARTINEZ: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán* (Sevilla. 1932) p. 247.

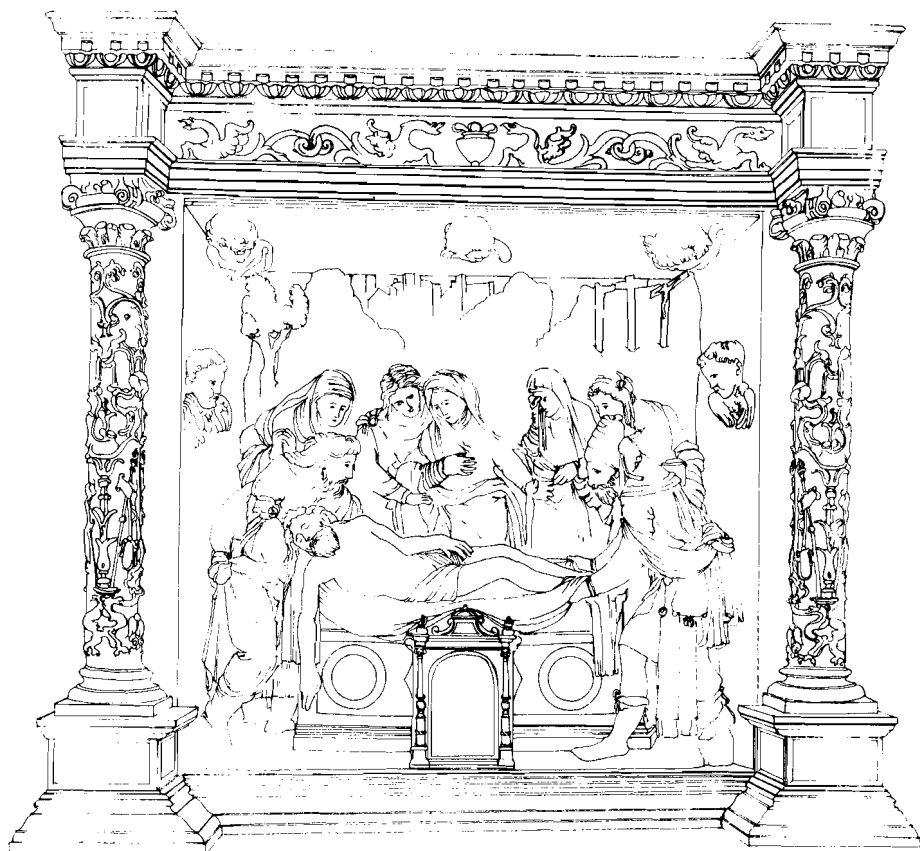


Figura 14. *Retablo Escenario. Roque de Balduque. Retablo del Entierro de Cristo. Panteón Ducal. Capilla del Santo Sepulcro. Osuna (Sevilla).*

figuras del artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo; tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían».

Este sentido teatral, de auténtica representación dramática, fue conseguido por Roque Balduque en la cripta del panteón ducal de Osuna, donde las figuras que componen el grupo del Entierro de Cristo desbordan los límites del encuadramiento arquitectónico. Además, el fondo paisajístico y urbano presta ambiente y otorga sensación de realidad a la escena que, ni siquiera descuida el recurso efectista de convertir el sarcófago de Cristo en un sagrario para reservar la comunión (Fig. 14).

Mucho más económico para el cliente fue el *retablo ilusionista* de perspec-



Figura 15. *Retablo Ilusionista*. Niculoso Francisco Pisano (1518). Retablo de azulejos de Nuestra Señora. Monasterio de Tentudía. Calera de León (Badajoz).

tiva fingida. El retablo se pintaba directamente al fresco sobre el presbiterio de la iglesia, simulándose y fundiéndose en el muro la membratura arquitectónica, el repertorio decorativo, las imágenes escultóricas, los relieves y hasta los lienzos, mediante sutiles «tampantojos». El lisboeta Vasco Pereira fue un auténtico especialista en este género fantástico, irreal y mágico pintando en 1581 el retablo del Hospital de Santa Marta de Sevilla⁴³ un año después el del Hospital de los Santos Justo y Pastor, conocido vulgarmente en la capital hispalense como «el de los ciegos». Las características y la sugestión que estas obras ofrecían en el ánimo del espectador pueden intuirse a través de los retablos cerámicos de azulejería que se han conservado (Fig. 15) y del contrato que Pereira establece con el invidente Alonso Román, prioste del centro hospitalario anteriormente citado para pintar

«en el astial del altar del ospital (de los Ciegos) un retablo fingido al fresco con sus repartimientos; en el medio pintará una ymagen de Nuestra Señora en pie con el Niño en braços mui dovota, y en cada lado los dos santos abogados y patronos deste ospital; y ansimismo pintará otros requadros o artesones en los quales irán San Roque y San Sebastián y Santa Luzía y el Martirio de los gloriosos San Justo y San Pastor; en lo alto se pintará un Christo en su cruz y San Juan y Nuestra Señora de los dos lados de la cruz, con sus ornatos y frontespicios y remates, y todo de muy finos colores de al fresco y muy bien labrado, con mui lindo dibuxo y con mucha devoción cada santo»⁴⁴.

El *retablo portada* se inspira en las «partes» que delinean los preceptistas y teóricos italianos en las páginas de sus tratados. Un ejemplo expresivo de este tipo fue el retablo encargado en 1586 por la viuda del capitán Tomé Rodríguez a Juan Bautista Vázquez el Mozo para su capilla funeraria en el monasterio del Valle, que traslada a la madera la «porte delicata», catalogada con el número VI en el *Extraordinario Libro* de Sebastián Serlio (Lyon, 1551), precediendo en quince años a la portada de la Visitación, trazada y labrada en piedra por Alonso de Vandelvira para el convento sevillano de Santa Isabel⁴⁵. Pero el tipo más utilizado fue el arco triunfal copiado de los monumentos conmemorativos romanos de este nombre y divulgado por los tratadistas. Consiste en inscribir un retablo de pequeñas proporciones, compuesto ordinariamente por un cuerpo de tres calles y ático, dentro de un pórtico monumental. Se utilizó fundamentalmente para exornar los altares colaterales de las iglesias con planta de cajón que guardaban la estructura de arcosolio y de este modo «henchir y abrazar todo el testero del dicho arco». Su éxito estaba, pues, asegurado, porque agregaba al carácter espectacular y «cueviforme», tan genuinamente español, un espléndido marco para desarrollar sin premura de espacio el programa iconográfico que se eligiera por complejo y vasto que fuese.

43 *IBIDEM*, p. 198.

44 *IDEM*: *Desde Jerónimo Hernández....* o.c., p. 185.

45 Véase mi artículo *El retablo como «laboratorio de ideas»*, en «Revista de Arte Sevillano», 1 (1982), pp. 65-67.